Hans Brühlmann

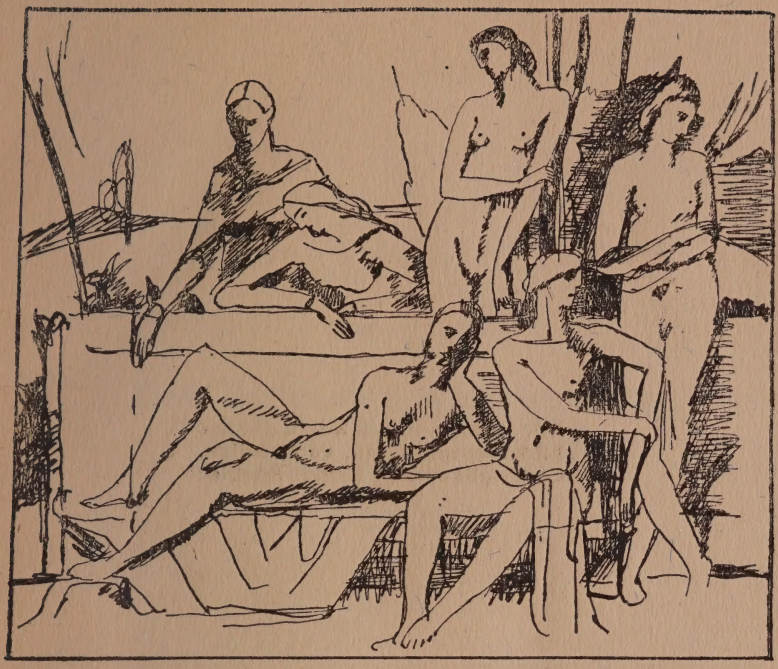
Ein Beitrag zur Geschichte der modernen Kunst

Von

Arthur Roeßler

Wien 1918

Im Verlag der Buchhandlung Richard Lányi



Hans Brühlmann

Ein Beitrag zur Geſchichte der modernen Kunſt

Von

Arthur Roeßler

Wien 1918

Im Verlag der Buchhandlung Richard Lányi

Alle Rechte, insbesondere das der Bilderreproduktion, vorbehalten.
Copyright 1918 by Arthur Roeßler in Wien

Druck: Swoboda & Co., Wien V

Dem Stifter der Pfullinger Hallen

Hofrat Louis Laiblin

zugeeignet

Von jenen, die sich mit echtem oder mit geheucheltem Selbstbewußtsein Künstler nennen, kamen die meisten zur Malerei, Bildhauerei oder Architektur, wie man zu irgend einem bürgerlichen Beruf kommt, in dem man sich das tägliche Brot und dessen Würzen erwerben will. Sie sind darauf angewiesen, mit Geschmack und mehr oder minder ausgebildeter Geschicklichkeit von den Anleihen zu zehren, die sie bei anderen Künstlern machen. Sie bieten »Ersatz«-Kunst dar. Andere verfügen über ein gewisses manuelles Talent und eine weiblich zu nennende Anschmiegsamkeit und Nachahmungsfähigkeit, die sie instand setzen, das noch einmal zu machen, was andere vor ihnen schon machten. In ihnen geht der Samen anderer auf; und wenn ihre Leistungen Kunst aus zweiter Hand sind, sind sie schließlich nicht einmal schuld daran, denn sie können einfach nicht über ihre Kraft. Diese muten in ihrer Gemeinschaft sozusagen gildenhaft an: das heißt, sie sind in ihrer Gesinnung und Haltung ziemlich ausgeprägt zünftlerisch, im guten wie im üblen Sinn. Sie sind konservativ, aber nicht reaktionär; pflegen mit kleinmeisterlicher Sorgfalt gewisse Handwerksvorteile und Stimmungswerte; Neuerungen gegenüber bewahren sie bedächtige Zurückhaltung ohne Feindschaftlichkeit. Aeußerlich angepaßt der bürgerlichen Daseinswelt, überschreiten sie auch

Arthur Roeßler: Hans Brühlmann

mit Gedanken und Gefühlen nicht die bürgerlichen Grenzen der Wohlanständigkeit. Sie wollen angenehm wirken durch ihre Arbeiten, und tun dies tatsächlich für viele Menschen; den übrigen sind sie so gleichgültig, wie jene ihnen. Mitunter wird ihnen ein Gelingen geschenkt, vor dem sie selber staunend stehen, wie vor einer unerwarteten Gnade. Die einen verlieren dann den Gleichmut, werden irr und wirr, die meisten aber finden zu der Gelassenheit und Gemütsstille zurück, die es ihnen ermöglicht, ohne hohlen Stolz oder heuchlerische Demut am Werk ihrer Hände weiterzuwirken bis zu einem gegen Kummer und Gram innerlich unempfindlich gewordenen Lebensende.

Einem gewissen sozialen Bedürfnis gewähren ihre Arbeiten unbestreitbar Befriedigung; ihre verhältnismäßige Notwendigkeit und Wertigkeit ist damit erwiesen, Anlaß zu kunstkritischen Bemerkungen ist jedoch durch sie nicht gegeben. Ungewöhnliches Wollen, wie ungewöhnliches Können gibt sich nicht kund. Das, was man zu sehen bekommt, sind Ergebnisse einer ohne verstiegenen Ehrgeiz unproblematisch und gelassen hervorbringenden Handwerkstüchtigkeit, die nur leider manchesmal der Versuchung unterliegt, die den zur Anwendung gelangenden technischen Ausdrucksmitteln allein wesensgemäße Wirkung zu verfälschen, indem ihm, bewußt oder unbewußt, aufgezwungen wird, mit den Wirkungen einer andersartigen Technik zu wetteifern. Jenen Bildern, deren Urheber es vermieden, dem gewählten technischen Ausdrucksmittel Gewalt anzutun, es zu einer seiner Natur fremden Wirkung zu zwingen, kann man, bei sonstiger Voraussetzungslosigkeit, sinnliche Wohlgefälligkeit nicht absprechen.

Die der dritten Art sind die mehr persönlich gearteten Maler, Radierer und Plastiker, die untereinander verschieden sind. Manche bebauen auf ihre Weise ein Stück bekannten Landes, manche suchen, wie Goethes Maultier, im Nebel ihren Weg, und manche sind dabei, ein Stück Inselgrund urbar zu machen, auf daß bisher Ungesehenes daraus emporwachsen möge. Ihre Wesensart und ihre Hervorbringungen sind dem Laien weniger leicht zugänglich, stoßen öfters auf Mißverstehen. Der Laie bedenkt

eben nicht, daß jener, der so lebt, denkt und empfindet wie andere, ein ebensolcher wie die andern ist. Er kann ein braver und tüchtiger Mensch, wird aber kein Künstler sein, höchstens ein Kunststückemacher, einer der nicht schafft, der sich nur beschäftigt. In Dingen der Kunst sollte Hamlets berühmter Ausspruch so lauten: »Es gibt Dinge in Eurer Schulweisheit, von denen Himmel und Erde sich nichts träumen lassen.« Und wenn der Laie mit heimlicher oder unverhohlener Schadenfreude krasse Kunstfehler zu bemerken wähnt, möge er sich erinnern, daß selbst solche vermeintliche oder wirkliche Fehler entschuldigt werden können – durch die Größe der Leidenschaft, die sie verursachte. Die Künstler aller Grade — wenn sie noch halbwegs das sind, was sie in ihren guten Augenblicken zu sein sich dünken: wirklich Schaffende, mit schöpferischer Fähigkeit gnadenreich Begabte, Träger des oftgenannten »göttlichen Funkens« — leiden an einem von ihnen selbst dem Wesen nach meist nicht erkannten und eingestandenen Gram und sind Empfindungen ausgesetzt, die mehr Aehnlichkeit mit den Qualen des Fegefeuers, als mit den Wonnen des Himmels haben. Jeder echte Künstler muß einen Kreuzweg äußerer und innerer Leiden gehen, und trotzdem er dies nach den ersten versuchenden Schritten erkennt, nimmt er die niederdrückende Last auf sich, die er oft ebenso haßt, wie er sie meistens liebt, und von der sich zu lösen ihm später unmöglich wird. Der wahre Künstler müht sich bis zur Erschöpfung, leidet unsägliche Martern, und doch beseligt ihn die Not, von der er sich ergriffen fühlt. Man höhne deshalb nicht, wo man nicht mitfühlt; aber möglicherweise mißversteht.

Von einem solchen echten Künstler ist im nachstehenden die Rede.

* * *

Wenn ein Mann, der sich in ernstgesinnter Arbeit zu einer Tätigkeit von weiter und tiefer Wirkung gerüstet hat, plötzlich aus der Reihe der Lebenden scheidet, noch ehe von seiner edlen Absicht kaum mehr als ein Gerücht in der Oeffentlichkeit bekannt wurde, stehen jene, die Kenntnis von ihm und seinem

Tun hatten, betroffen und betrübt; ihr Denken versinkt, in Schwermut verwandelt, für eine Weile in der erregten Tiefe dunkler Gemütskräfte, und das Urteil will nicht recht gedeihen, so lange die Schmerzhaftigkeit der Trauer um den Abgeschiedenen sich nicht milderte. Aber auch dann noch wird jener, der für die Ausstrahlung edler geistiger Mächte aus einem Menschen empfänglich ist, es nicht für geziemend halten, den Totenrichter zu spielen, sondern sich damit bescheiden, einfach auszusagen, was er von dem Vorangegangenen weiß. In diesem Zustand befinde ich mich gegenüber der Aufgabe, dem Andenken an Hans Brühlmann eine literarische Votivtafel zu errichten.

Nun redet man nicht mit zwei Menschen gleich und nicht von zwei Menschen gleich. Wer mit vielen Menschen verkehrt und dabei auf die Gegenseitigkeit des Verhaltens achtet, der wird das gleich mir bemerkt haben. Schreibt man nun gar über einen Menschen, dann kommt in die Sätze stets etwas von dem Rhythmus des Wesens, das man schildern oder darstellen will. Sollte sich dieser schon oft beobachtete Vorgang auch hier wiederholen, würde ich dies als einen Vorteil für die vorliegende skizzenhafte Studie betrachten, die nur der Vorläufer einer größeren Monographie sein will, die das gesamte Leben und Schaffen von Hans Brühlmann, auf Grund seiner Tagebücher, Briefe, Gedichte, Zeichnungen und Gemälde darstellen soll, und die Brühlmann von seiner Geburtsheimat, der Schweiz, und seiner Wahlheimat Deutschland noch geschuldet wird.

Zu Amriswil im Kanton Thurgau, im Hause seiner Großeltern, wo die Mutter zu Besuch weilte, wurde Hans Brühlmann am 25. Februar 1878 geboren. Väterlicherseits waren seine Vorfahren Bauern, mütterlicherseits Fabriksherren. Seine Mutter, der er in jedem wichtigen Belang, als da ist künstlerische Begabung, Vornehmheit der Gesinnung, Großzügigkeit und Feinheit der Empfindung, ähnlich geriet, war zu ihrer Zeit eine der feinsten, gebildetsten und vor allem bescheidensten Frauen ihres Landes, und dichterisch hochbegabt; doch entstanden ihre, den Dilettantismus überragenden Dichtungen ungesehen, ja ungeahnt von der Außenwelt in aller Stille. Der Vater war, zur Zeit der Geburt seines Sohnes Hans, Pfarrer in Egelshofen bei Konstanz,

dann in Reineck, und als Hans zehn Jahre alt war, Pfarrer in Ebnat im Toggenburgischen des Kantons St. Gallen. Unter den Nachbarskindern, mit denen Hans Brühlmann an letzterem Ort während einiger Jahre in die Schule ging, befand sich auch Nina Bindschedler, das Mädchen, das nachmals des Künstlers Gattin und bester Kamerad wurde. Trotzdem zwischen dem Brühlmannischen Pfarr- und dem Bindschedlerischen Doktorhause nicht immer das beste Einvernehmen bestand, und die vier Doktorskinder mit den fünf Pfarrerskindern wenig freundschaftliche Beziehungen hatten, mochten sich Hans und Nina, wenn auch unbewußt, doch sehr gut leiden. Mit fünfzehn Jahren kam Hans Brühlmann in das Gymnasium zu St. Gallen. Er wurde dort ein eifriger Pennäler, hielt »schwungvolle« Reden, schrieb schwermütig-träumerische Gedichte nach dem Vorbild Lenaus, und verzierte seine Aufsätze reich mit ebenso krausen wie niedlichen Zeichnungen. Sein Vater wirkte dazumal im Nebenamt als Präsident des Erziehungsrates, was jedoch nicht zu verhindern vermochte, daß Hans von siebenundzwanzig Klassengenossen in Leistung der Fünfzehnte, im Fleiß aber gar erst der Dreiundzwanzigste war. Für Schulweisheit und Schulmeisterei hegte der träumerische Pfarrerssohn eben nur geringes Interesse und Zuneigung gar keine. Wenn ihm, wie er später lächelnd erzählte, irgendein »Profax« vom Katheder aus Homers gewaltige Epen »verekelte«, suchte und fand er Trost über die Schulstundenödigkeit in der heimlich unter der Bank betriebenen Zeichnerei. Dennoch bestand er das Maturitätsexamen entgegen dem Erwarten seiner besorgten Eltern gut; was seinen oft über die »Entartung« des Sohnes verzweifelt gewesenen Vater wieder versöhnlich stimmte. Von Sankt Gallen kam Hans Brühlmann zunächst nach Zürich, weil sein Vater begehrte, daß Hans nunmehr noch das Zeichenlehrerexamen machen müsse; was dann auch trotz Abgeneigtheit und unter andauernder Bedrücktheit der Gemütsstimmung des Kandidaten geschah. Diese Stimmung besserte sich auch in der unmittelbar darauf folgenden Zeit nicht viel, während der Brühlmann bei dem Züricher Graphiker Gattiker in die Schule ging. Gattiker, der dem empfindlichen Kunstjünger sowohl als Mensch wie auch als künstlerischer Berater nur wenig geben konnte, und noch weniger zu bieten

wußte, verringerte die Bedeutung dieses wen gen noch durch seine eigensinnige Beharrlichkeit, mit derer immer wieder seine eigene, der Begabung Brühlmanns geradezu entgegengesetzte Art, dem Schüler aufzuzwingen versuchte. Schließlich ertrug Brühlmann die unablässig an seiner Wesenseigenheit verübten Vergewaltigungsversuche nicht mehr, und da sein Vater, mit echt schweizerischem Verlangen nach Erdensicherheit, wollte, daß er endlich praktisch etwas tun solle, um Geld zu verdienen, nahm er das zum Anlaß, um sich von Gattiker zu trennen und als Zeichner und Entwerfer einer Werkstatt für Glasmalerei nach Hamburg zu gehen. Seine Tätigkeit dort trug ihm monatlich ganze 60 Mark ein, mit denen er sein Auslangen finden mußte. Für die Zukunft verhieß dieser Anfang ja just nicht viel Gutes, doch sollte sich bald erweisen, daß Hans Brühlmann richtig gehandelt hatte, als er sich dazu entschloß, nach Hamburg zu gehen; denn er weilte noch nicht lange in der Hansastadt, als ihn Professor Lichtwarck, der damalige Direktor der städtischen Kunsthalle, der irgendwo Zeichnungen von ihm gesehen hatte, zu sich kommen ließ. Lichtwarck äußerte sich zu dem durch diese persönliche Auszeichnung beglückten Brühlmann begeistert über den ungewöhnlich künstlerischen Gehalt, den er in seinen Arbeiten fand, und schrieb, nachdem er sich über seines Schützlings äußere Lebensverhältnisse unterrichtet hatte, dem Vater Pfarrer einen sogenannten »Mord- und Brandbrief«, in dem er den höchlichst Ueberraschten die großen künstlerischen Fähigkeiten seines Sohnes Hans auf das eindringlichste erklärte. So kam es, daß Hans Brühlmann anstatt in untergeordneter Handwerklichkeit weiterfronen zu müssen, 1902 nach Stuttgart übersiedeln und auf der Kunstakademie, zuerst in der Malschule von Carlos Grethe und dann in der Klasse von Graf von Kalkreuth, die Malerei zu studieren beginnen konnte.

In der schönen Hauptstadt des Schwabenlandes fühlte sich Brühlmann durch verwandtes Wesen und die Sprache, deren Klang ihm ans Herz rührte, fast heimatlich angemutet. Er befreundete sich dort mit den ungefähr gleichalterigen Malern Hermann Haller, Karl Hofer, Emil Rudolf Weiß, Sonderegger, Maillet und Caspar. Graf Kalkreuth, als dessen Komponier-

schüler er ein eigenes Atelier angewiesen erhielt, imponierte ihm mehr als Persönlichkeit und ausübender Künstler denn als Lehrer, zumal Graf Kalkreuth nicht sehr viel Interesse für seinen Schüler Brühlmann zeigte, der oft unter seelischer Niedergeschlagenheit litt und es sich mit der handwerklichen Arbeit unsäglich schwer werden ließ, Teile eines nahezu vollendeten Bildes oft wieder abkratzte oder ein Bild, mit dem so mancher zufrieden gewesen wäre, ganz zerstörte, der das Leben und die Arbeit ernst, fast allzu ernst nahm, und der vor allem äußerlich lange nicht so geschickt war, wie die übrigen seiner Mitschüler.

Dabei war der zurückhaltende blonde Schweizer nicht eigentlich schwerfällig. Er war damals nur eben reif geworden für das bedeutendste ethische Erlebnis seines zeitlichen Erdendaseins: für das einfache und wichtige Erlebnis der Verantwortlichkeit. Dieses Erlebnis wurde entscheidend für sein weiteres Schaffen und verlieh ihm jene verdichtete Würde eines innerlich erhobenen und erhabenen Menschen, deren Ausstrahlung von seiner näheren Umgebung recht wohl empfunden, wenn auch dem Wesen nach nicht verstanden wurde. Brühlmann hatte erkannt, daß die Lebendigkeit des sichtbaren Daseins von der Lebendigkeit des Beschauers untrennbar ist, und daß aus ihr die Kunst erwächst; aber auch, daß das Erleben der Sichtbarkeit selbst noch nicht Kunst ist, sondern erst das Gestalten des Erlebnisses unter Berücksichtigung bestimmter Gesetzmäßigkeiten. Nach diesen Gesetzmäßigkeiten forschte er, sie trachtete er zu ergründen, ihrer Bewältigung galt sein Mühen. Die bewußte Kenntnis der grundlegendsten dieser Gesetzmäßigkeiten bekam Brühlmann bald darauf durch Professor Adolf Hoelzel vermittelt, der, als Nachfolger Kalkreuths an die Akademie nach Stuttgart berufen, des letzteren Schule und Schüler übernommen hatte. Ausgezeichnet durch ungemein fein entwickelte Einfühlungsfähigkeit, hohe, mit Kombinationsvermögen gepaarte Intelligenz, ein- und nachsichtsvolle Güte und ein theoretisches Wissen von schier unvergleichlicher Vielseitigkeit, brachte Professor Hoelzel dem Wesen und Wollen Brühlmanns das klarste gefühls- und verständnismäßige Begreifen entgegen. Gelegentlich seines ersten Besuches im Werkraum Brühlmanns sagte Hoelzel: »Herr Brühlmann,

Sie haben einen zwar fürchterlichen, aber durchaus grundlosen »Moralischen«! Ich werde Ihnen einiges sagen, worüber ich jahrelang nachgedacht habe; einige theoretische Lehrsätze, die man wissen muß, wenn man Künstlerisches schaffen will, und deren Wert und Bedeutung für die Gestaltung eines Bildwerks ich praktisch erprobte. Sie werden den Vorteil dieser Lehrsätze für Ihr Schaffen sogleich erkennen und danach vorgehen, und wir werden sehen, daß S i e d i e Bilder malen werden und d e r Künstler sind, und nicht die andern, auch ich nicht. Sie haben das Recht — wie keiner, den ich von den Jüngeren kenne — den Kopf hoch zu tragen als der Erkorene unter den Berufenen. Sie brauchen die künstlerische Laufbahn, die Sie übrigens schon glänzend begonnen haben, durchaus nicht zaghaften Herzens weiterzugehen. Glauben Sie mir, einem Manne, der hofft, daß wir gute Freunde werden können.« Auf diese sowohl menschlich wie künstlerisch hochstehende Weise näherte sich Professor Hoelzel demjenigen seiner Schüler, der bisher sein bedeutendster geblieben ist, und gewann sich damit dessen vertrauensvolle Liebe. Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler gedieh zu einem sehr guten, für den Schüler äußerst ertragreichen. Hoelzel hielt Brühlmann Privatvorträge, ließ ihn jedoch im übrigen ungestört selbständig arbeiten, und bewahrte ihm auch dann noch hohe Schätzung, wenn der Schüler seinen künstlerischen Ausdruck auf eine andere als die gelernte Weise fand und sich seine Bilder mehr aus der Empfindung heraus gestalteten als aus der vom Meister zur Anwendung empfohlenen Konstruktion. Das Gefühl für Rhythmus, für Dynamik und Kontrapunkt in Linie und Farbe, das Brühlmann als überaus intensiv musikalisch empfindender Mensch besaß, hatte Hoelzel sozusagen mit einem Schlage geweckt und zur Betätigung gebracht, vor allem aber der an Zweifelsucht leidenden Grüblernatur Brühlmanns den Glauben an sich selbst und an seine künstlerische Arbeit gegeben, so daß Brühlmann viel freier und leichter als zuvor arbeiten konnte und viel mehr Entstandenes bestehen ließ; wenngleich es immer noch vorkam, daß er, aus Rom oder Paris zurückkehrend, manchmal die prachtvollsten Figurenbilder zerstörte.

1900 wurde es Brühlmann durch die Güte seiner Gönner, der Familie Schwarzenbach in Kilchberg am Zürichsee, und den Verkauf einer Landschaft an den Kunstsammler Feinhals in Köln am Rhein möglich, eine Studienreise nach Florenz und Rom zu unternehmen. Die italienische Landschaft hatte er gelegentlich kleiner Sommerreisen schon früher kennen gelernt, nun aber, durch Hoelzels Lehre aufs trefflichste vorbereitet und aufnahmsfähig gemacht, ging ihm die Größe und Bedeutung der Werke von Cimabue, Giotto, Daddi, Ghirlandajo auf, der Begriff einer großen Stilkunst, die höchster Gefühlsausdruck und Schmuck zugleich ist. Fast täglich schrieb er seiner Braut entzückt, begeistert, berauscht, ergriffen und beseligt, gleichsam jauchzende Briefe über den Reichtum an natürlicher und künstlerischer Schönheit, über Architektur und Atmosphäre, über Bilder und Plastiken.

Von dem Zustand, in dem sich Brühlmann zu jener Zeit befand, läßt sich sagen, daß er gar nicht schwerfällig, aber auch gar nicht leichtsinnig war, sondern durchflutet von dem Gefühl einer beseligenden Ausgeglichenheit. Die Dinge, als solche an und für sich, galten ihm gleich wichtig oder unwichtig. Die bürgerliche Gesellschaft war ihm durchaus gleichgültig, ja, man darf behaupten, daß ihm auch der Staat völlig gleichgültig war. Brühlmann unternahm nichts für und nichts wider ihn. Er nahm die jeweilige Staatsform, mochte es sich um eine vergangene oder gegenwärtige handeln, als etwas gesetzmäßig Gewordenes hin, mit dessen Gegebenheit der Künstler sich als unpolitisches Wesen abzufinden habe. Sein Verhalten kam nicht im Pathos des Gefühls, sondern in der Vollkommenheit der künstlerischen Form zum Ausdruck. Brühlmann schuf damals aus jenem Gemisch von hingebungsvoller Heiterkeit und leidenschaftlicher Melancholie, die der eigentliche Urgrund und Nährboden des künstlerischen Schaffens ist. Sein nimmermüder Geist fann der Welt und den Dingen in ihr mit der stillen und ausdauernden Freude nach, die den Künstler dann beseligt, wenn er etwas fand, das ihm durch nichts in der Welt wieder geraubt werden kann, dessen Wert selbst die Zeit nicht zu verringern vermag. Aber wenn auch in den meisten

seiner Bilder eine edle Traurigkeit weht, lebt doch in allen eine große Liebe.

Brühlmann hatte bis dahin verschiedene Bewegungen mit- und verschiedene Wandlungen durchgemacht. Er war eine Zeitlang an den Impressionismus hingegeben gewesen. Während dieser Phase seiner Entwicklung herrschte in seinen Malereien noch das Streben nach Annäherung an die Wirklichkeit der Farbenerscheinung in der Natur vor; aber bald offenbarte sich ihm die Phantasiebedeutung der Farbe und die Stimmungsgewalt der Ausdruckslinie, und er trachtete nun nach der materialistischen Analyse zur stilistischen Synthese zu gelangen. Um einer großen Erkenntnis willen verzichtete er auf viele kleine. Er begann den nackten Menschen anders zu sehen und anders zu malen, und zwar so, daß man vor allem den großen typischen Zug gewahrt, der dieser Naturerscheinung eigentümlich ist; daß man erkennen kann: es ist ein Mensch; nicht der oder jener, sondern ein Mensch, ein junger oder alter, ein freudiger oder trauriger, ein weiblicher oder männlicher Mensch. Ebenso begann Brühlmann die Landschaft zu malen: als Künstler, nicht als Botaniker. Und je unwirklicher im naturalistischen Sinn seine Ausdruckslinien und Farben wurden, desto echter, eigentümlicher, eindrucksstärker wurden sie.

Das in einer für sich bestehenden, körperlich schönen Form enthaltene Geistige der romanischen Kunstanschauung lockte auch ihn mit ihrem berückenden Zauber, so daß er zeitweilig sehr unter dem Zwiespalt litt, in den er seiner deutschen Artung halber geraten mußte, die zu unmittelbar sinnlichem Ausdruck des Geistigen drängte. Formal war Brühlmann in seinen Figurenbildern dieser Phase, der Plastik zu nahe, fast verwandt geblieben, wirkte er mehr durch ruhende Körpersinnlichkeit im Raum, als durch linienhaft oder farbig vermittelte Geistessinnlichkeit in der Zeit. — Da rief ihn, eben zur rechten Zeit, ein großer Auftrag aus Italien nach Deutschland zurück, ein Auftrag, der ihm Gelegenheit bot, den schöpferischen Drang seines Geistes, thematisch frei, in großzügigster Weise walten zu lassen. Ein Privatmann, der Stifter der seither weltberühmt gewordenen »Pfullinger Hallen«, Hofrat Louis Laiblin, lud im Einvernehmen mit ihrem Erbauer, dem Archi-

tekten Theodor Fischer, Brühlmann dazu ein, für den Fest- und Musikraum der Pfullinger Hallen zwei großflächige Wandgemälde zu schaffen. Brühlmann nahm dankbar und freudig erregt an, obwohl er dadurch gezwungen wurde, früher als beabsichtigt war, nach Deutschland zurückzukehren; er nahm dennoch an, weil ihm der vertrauensvoll erteilte Auftrag neuen Mut zur Arbeit und Gelegenheit zur künstlerischen Verwertung von all dem gab, was er gesehen und erworben hatte. Mit dem Befriedigung gewährenden Bewußtsein, nun endlich einen guten, sicheren Boden unter sich zu fühlen und mit großer Freude über die großen Wandflächen, die ihm für seinen breiten Pinsel zur Verfügung überwiesen waren, begab sich Brühlmann an die Arbeit der Fresken. Während er mit den Entwürfen zu den Wandmalereien beschäftigt war, fand er selbständig zu der Erkenntnis Marées, daß der Monumentalkünstler die Natur zwar fortwährend studieren, aber nie unmittelbar im Kunstwerk verwenden soll; ein Lehrsatz, der seine Begründung darin sucht, daß er die Entstehung der Kunstwerke auf die mit dem Phantasiebedürfnis kombinierte Erinnerung an Gesehenes zurückführt. Wobei Erinnerung als nicht identisch mit dem Gesehenen überhaupt gemeint ist, da der Künstler nur das Künstlerische, das er daran wahrnahm, festhält, und zwar verschiedenes je nach seiner Artung, Begabung und Bildung, wogegen er anderes wegläßt, vergißt. Obwohl Brühlmann durch die Gesellschaft seiner oft mehr als ausgelassen sich gebärdenden, oberflächlichen Kollegen, während der Arbeit an den Fresken selbst schwer litt, bangte ihm doch auch wieder vor der Rückkehr zum Staffeleibild. Trotzdem waren seine beiden Fresken, an denen er der vielen Störungen und auch des Lichtes wegen meistens nur von sieben bis elf Uhr arbeiten konnte, wochenlang vor den anderen vollendet, und das, obgleich er sie der, allerdings nur sehr äußerlichen, »Einheit« zuliebe oft genug zu ändern, »umzustimmen« hatte, wenn die Kollegen immer wieder einmal tastend neue Wege einschlugen.

Was sich darauf zunächst begab, das mußte den Schöpfer der »Herabkunft der Freude« und der »Resignation« übel angestunken haben; denn es war ein wüstes Durcheinander von frivolen Witzen, neidigen

Reden und hämischem Gelächter all jener Stuttgarter Maler, deren phantasieloses Wichtignehmen und betulich-ernsthaftes Nachahmen der banalen Wirklichkeit schon früher als die untergeordnetste aller künstlerischen Anschauungen wiederholt entsprechend gekennzeichnet worden war, und zwar am treffendsten von dem erwähnten Maler Emil Rudolf Weiß, der, im Innersten aufgewühlt, schrieb:

»Welch ein ungeheurer Sumpf von Engsinn, Stumpfsinn und Allzumenschlichem steht um unsere Füße! „Kunst" heißt er, und die Kröten, die geschäftig drin rudern und quarren oder sich gesättigt sonnen, die „Künstler" sind's. Dieser Sumpf hat Sumpfbusen, Sumpfengen, Atlantische und Stille Sümpfe. Da wohnen die „Kunstgenossenschaften"! Die alten und die behäbigsten der Krötencliquen. Dort wohnen die Sezessionen, die sich besser dünken als „dieser da", und „Künstlerbünde". Aber sie alle quarren. Unermeßlich tönt es, und es gibt bald kaum einen stillen Winkel auf Erden mehr, wohin das Quarren nicht dringt. Und es nützt ihnen was, sie leben nicht „umsonst". Sie kennen die ganze Erde und nützen sie aus. Sie haben Deutschland ausgeschlachtet, „Motiv" für „Motiv". Es ist ihnen einerlei, sie finden überall „Motive". Sie fahren heute in die Eifel und dann gibt's Eifellandschaften in Oel und Aquarell und Lithographie und Radierung; und morgen fahren sie nach Coppeln, und dann gibt's ganze Wälder von gemalten Birken, und morgen gibt's Dachauer Moore und übermorgen Hamburger Hafen mit und ohne Sonnenschein, Dampfer links, Dampfer rechts, morgens und abends. Alles, alles gibt – Geld! Schließlich wird „man" eine ganz berühmte Kröte im großen Sumpf und hat eine Villa oder zwei und hätte „es" wahrhaftig nicht mehr nötig.«

Glücklicherweise fanden sich aber auch Männer von wahrhafter Kultur des Geistes und Gefühls, und diese begriffen, daß in Brühlmanns Fresken bereits mannigfache Erfahrungen verarbeitet und in eine höhere Form gefaßt sind, in eine Form, die einen wirklichen und bedeutsamen Gegensatz zu diesen tatsächlichen Erfahrungen bildet; Männer, die Kenntnis davon haben, daß sich die Verwirklichung des Geistigen im naturgesetzmäßigen Geschehen vollzieht und daß die Kultur die Versinnlichung des Geistigen durch die bildliche Wertung der Dinge erstrebt. Unter diesen Männern, zu denen einige einfühlungsfähige Gelehrte, Kunsthistoriker und auswärtige Künstler von Weltruf zählten, voran standen Professor Hoelzel, Professor Fischer, der Erbauer, und Hofrat Laiblin, der Stifter der Pfullinger Hallen. Ja, Louis Laiblin, der Hans Brühlmann während dessen Arbeit an den Hallenbildern auch als

Mensch schätzen und lieben gelernt hatte, fühlte sich schließlich dazu bewogen, dem Urheber der Fresken, die er von Tag zu Tag immer mehr bewunderte, die Schenkung eines dreijährigen beträchtlichen Kontoguthabens zu machen. Dies war, nach Nina Brühlmanns eigener Aussage, wohl die größte und feinste Wohltat, die dem Künstler zeit seines Lebens zuteil wurde; eine Tat, die Herrn Louis Laiblin den Ehrenplatz unter den wenigen Menschen sichert, die Hans Brühlmann Gutes taten.

Dieser Fonds ermöglichte es Hans Brühlmann, nach fünfjährigem Verlobtsein seine Braut, die am Konservatorium in Stuttgart Gesang studierte, zu heiraten. Verlobt hatte er sich mit seiner wiedergefundenen Jugendgespielin gelegentlich einer Bergbesteigung im Frühling 1903, nachdem er ihr sein Leiden, aber auch die Folgen einer abschlägigen Antwort unmißverständlich klar dargelegt hatte. Brühlmanns Witwe, die eine einzigartige Frau ist, hat man es zu verdanken, daß Hans Brühlmann nicht schon vor vielen Jahren seinem von ihm oftmals für »nutzlos« erachteten Leben ein vorzeitiges Ende bereitet hat. Frau Nina wußte Brühlmann zu der Einsicht zu führen, daß er sein Dasein trotz des Leidens zu ertragen habe um seiner großen Aufgabe und beider Liebe willen, einer Liebe, die sich in anderer Art zu äußern und zu betätigen hatte, als es ohne des Künstlers schwere Krankheit vielleicht der Fall gewesen wäre. Die naturwesenhafte Gesundheit, Willensfestigkeit und Unerschrockenheit dem Leben gegenüber, welche die junge Schweizerin auszeichneten, befähigten sie zu der ungemein schwierigen Mission, die ihrer als Gattin und Pflegerin harrte, in hervorragendem Maße; denn es kamen für sie Zeiten der härtesten Prüfungen, Zeiten, in denen sie mit ihrem siechen Mann, von allen Menschen verlassen, allein blieb, belastet mit dem Kummer um den geliebten Genossen und der Sorge um des Lebens alltäglicher Notdurft. Sie sang längst nicht mehr und nimmer wieder. Unter Tränen saß sie, ihren treuen Hund zu Füßen, am Werktisch und formte Frauenschmuck zum Verkauf.

Im Februar 1908 — die Zeit des argen Siechtums war noch fern — unternahm der Künstler eine Studienreise nach Paris, wozu ihm ein eidgenössisches Staats-

ſtipendium von 1500 Franken und der Erlös für ein an den Kunſtfreund Reinhardt in Winterthur verkauftes Landſchaftsbild die Mittel gewährten.

Brühlmann ſah nun nach den großen alten Italienern die großen modernen Franzoſen und war »ſchier toll vor Begeiſterung« über die Meiſterwerke, die er zu Geſicht bekam; vor allem aber hatte er, wie er gleich damals ſeiner Gattin ſchrieb, an den Werken von »Cézanne dem Malen und dem Weſen einer Sache auf den Grund zu ſehen gelernt«. In Paris ging ihm das Verſtändnis dafür auf, daß — mag es ſich nun um Ideal, Natur, Temperament, Impreſſion oder zeitloſe Geſetzmäßigkeit handeln, die ſich aus der Sehſinnlichkeit, der bildneriſchen Aufgabe und den techniſchen Ausdrucksmitteln ergeben — ſtets eine gewiſſe Einſeitigkeit beſtehen, ſtets ein Stil, für den ſich der Künſtler aus Gefühl oder Erkenntnis entſcheidet, vorherrſchen wird.

Noch umkruſteten ihn trotz alledem die Schlacken fremder Einwirkungen, doch war er bereits emſig daran tätig, ſich von ihnen gänzlich zu reinigen. Brühlmann hielt fortan aus ſeinen Bildern alles Erzählende fern, in der folgerichtigen Anwendung des Gedankens, daß eine oder mehrere Figuren lediglich zum Anſchauen da und nur dann künſtleriſch etwas wert ſeien, wenn ſie durch ihre Erſcheinung des Beſchauers Aufmerkſamkeit ganz zu feſſeln vermögen. Profeſſor Hoelzels Lehre hatte ihm das Verſtehen vermittelt, daß der Maler nicht nur in Geſichten, in ſehſinnlichen Wahrnehmungen empfindet und denkt, ſondern mit ſeinen Darſtellungsmitteln ſieht, erlebt, denkt und ſchafft, und entſprechend dieſer Erkenntnis verhielt ſich Brühlmann bei ſeinem Tun. Brühlmann wußte nunmehr, daß erſtens die ſehſinnliche Wahrnehmung des Künſtlers von ihm zunächſt verſtanden wird, das heißt, daß ſie unter die Geſetze des anſchaulichen Denkens gelangt, darin geklärt, umgebildet, in Bezug gebracht und in den Beſitz vorhandener Wahrnehmungen eingeordnet wird; und zweitens, daß ſomit alles Erſchaute ein geiſtiges Gebilde iſt, deren Wahrnehmung zugleich auch unmittelbar in das Gefühl eingeht, das alſo ſchließlich vom Willen erlebt wird, der ſich ihrer bemächtigt, an ihr arbeitet und ſie ſeinen Abſichten dienſtbar macht.

Die bewußte Zurückführung der angestrebten Darstellung einer gefühlsmäßig erfaßten Erscheinung auf die einfachste Form der künstlerischen Ausdrucksmittel — ergibt Kunst. Kunst, im Sinne von Bildkunst, besteht also nicht allein in der möglichst getreuen Wiedergabe eines in der Natur vorhandenen Gegenständlichen, sondern im Ausdruck des Vorstellungskomplexes vom Gegenständlichen durch künstlerische Mittel. Je nach der Verwertung besonderer künstlerischer Mittel und der Wahl des Dinglichen, des der Natur Entnommenen, unterscheiden sich die verschiedenen Kunstwerke äußerlich voneinander und ergeben Richtungsunterschiede.

Kunst kommt demnach ganz gewiß von Können, nur darf man unter letzterem nicht etwas Aneigenbares, nicht die erlernbare Technik, äußerliche Handwerksvorteile verstehen, sondern eine eingeborene innere Kraft. Wäre es anders, dann ließe sich die Kunst erlernen, wie etwa die Tischlerei, das Rollschuhlaufen oder die Handhabung der Schreibmaschine. Viele haben ja diese Meinung, aber diese vielen irren eben. Was die Kunst voraussetzt, das ist eine besondere Artung des Schaffenden. Man wird nicht Künstler, man ist Künstler. Um als Kunstwerk gewertet werden zu können, müssen in der Arbeit des Schaffenden in irgend einer Verbindung enthalten sein: Kraft und Eigenart der Anschauung, Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel, womit natürlich nichts Akademisches gemeint ist, gesteigerte Intellektualität und verfeinerte Empfindungsfähigkeit. Insbesondere aber ist das Gefühl wichtig für den Künstler; denn es ist zumeist zuverlässiger als der Intellekt. Beim Erfühlen eines Dinges irrt der Künstler weniger als beim Ueberdenken. Das Gefühl steht höher, ist umfassender, näher den geheimnisvollen Nährquellen der Natur. Ich bitte den Umstand zu beachten, daß wir uns wohl glücklich fühlen, aber nicht glücklich denken können! Das Gefühl, eine Summe von Kräften, die in ihrer Wesensart und der Funktion ihres Mechanismus noch nicht genügend erforscht sind, leitet uns sicherer und rascher zum Ziel. Der Verstand hinkt dem Gefühl nach und sucht nach Gründen und Erklärungen für das Gefühl und seine vitalen Aeußerungen. Aus dem bloßen Verstand ist noch nie ein großes und voll-

endetes, die Menschheit ergreifendes Kunstwerk geboren worden; wohl aber aus dem Gefühl schon viele. Wahre Kunst ist demnach höchster, in gesetzmäßigen Formen vollzogener Gefühlsausdruck. Hiezu muß freilich bemerkt werden, daß nur der bewußte, geistig durchleuchtete Gefühlsausdruck reine Kunst zu ergeben vermag. Der Künstler muß wissen, warum eine Kunstarbeit gelungen, vollendet, mit einem Wort: warum sie gut ist.

Wenn ich hier von Gefühl spreche, darf man dabei nicht an Sentimentalität denken und nicht an moralische Empfindsamkeit, sondern nur an jenes für den Verbildeten kaum mehr wahrnehmbare, spezifisch künstlerische Gefühl, das sich nicht auf Bestimmtes bezieht, vielmehr die Eigenart des Künstlers in seiner Stellung gegenüber der Anschaulichkeit der Welt und der Möglichkeit ihrer Versinnlichung ausmacht.

Die Phänomenalität der fehbaren Wirklichkeit zieht den Künstler unwiderstehlich an, auch manchen Nichtkünstler; nur unterscheidet sich der Künstler vom Laien auffällig dadurch, daß er sich den Einwirkungen der Natur und ihrer Dinge nicht in »Stimmungen« passiv unterwirft, sondern auf das äußerste aktiv entgegenstellt und sie umgewertet in seinen Besitz zu bringen trachtet.

Während ich das schrieb, überkam mich ein eigenartiges Gefühl, das Gefühl nämlich, daß die starke Betonung des Gefühlsmomentes von kritischen Lesern als zu einseitig empfunden werden könnte. Und ich glaube zu wissen, daß sie im stillen denken: bei der Betrachtung und Beurteilung von Kunstwerken geben sich die Menschen im allgemeinen viel zu sehr dem bloßen Gefühl hin, das, nicht durch die Kenntnis des Gesetzmäßigen im schöpferischen Akt und im ausgereiften Kunstwerk geläutert, fast stets bei den einen zu unnützer Ueberschwänglichkeit, bei den anderen zu ebenso unnütz übertriebener Gehässigkeit führt, die beide zuletzt Aug' und Ohr beleidigen und eigentlich mit Kunst doch nichts zu tun haben. Ein berechtigter Einwand, der mich dazu veranlaßt, mit Nachdruck zu sagen, daß man, um Kunst verstehen und genießen zu können, wenigstens die Kenntnis der einfachsten künstlerischen Grundgesetze erwerben muß, durch die jeweilig die einzelnen Künstler in ihrem Denken und Tun bestimmt

werden und aus denen heraus die Werke entstanden sind. Mehr als leichtfertig, gewissenlos nämlich, ist es, zu sagen: dies Bild gefällt mir und jenes nicht, wenn man sowohl Beifall wie Ablehnung nicht begründen kann; denn der echte Künstler, derjenige, der kein betrügerischer Gaukler, sondern ein wahrhafter Arbeiter ist, darf verlangen, daß man seine Leistung nicht bloß zu genießen, sondern auch zu verstehen sich mühen möge. Bequem mag es ja sein, sich auf den Kritiker zu verlassen, der ja scheinbar dafür Sorge trägt, daß man eine fix und fertig gedrechselte Meinung geliefert erhält, zuverlässig ist es jedoch nicht; denn was der Kritiker zur Vermittlung zwischen Künstler und Laien zu tun vermag, ist wohl je nach dem viel oder wenig, im wertvollsten Teil aber ist die von ihm geleistete, auf Intuition und Imagination beruhende Arbeit zumeist nichts anderes als persönlich gestimmte Interpretation. In den meisten Fällen wird der Kritiker wohl überreden, aber nur das Kunstwerk selbst wird in jedem Fall überzeugen können. Denn die Kunst ist, wie Bayersdorfer einmal sagte, vorhanden; sie ist ein selbständiges Gebiet der menschlichen Tätigkeit und kann in ihrem tiefsten Wesen nur verstanden werden, wenn man sie vollständig von allen ähnlichen oder verwandten Elementen getrennt hat. »Nur derjenige kann die Kunst ganz erfassen, welcher mit dem betreffenden Organ zur Empfindung von Kunstwerken ausgestattet ist; dieses Organ macht einen Teil unseres Gemütslebens aus und ist beim einen mehr, beim anderen weniger, bei manchen Menschen gar nicht ausgebildet. Da aber das Kunstvermögen im schaffenden Künstler zweifellos a priori vorhanden ist, obwohl es wie jedes geistige Vermögen der Erziehung bedarf, so muß auch der Kunstsinn im Zuhörer oder Beschauer von Anfang vorhanden sein und muß, da die Kunst selbständig ist, ebenso selbständig sein, das heißt darf nicht von irgend einer geistigen Fähigkeit abzweigen und darf nicht das Medium zur Auffassung noch anderer Tätigkeiten sein. Es ist demnach unmöglich, das Kunstwerk mit dem Verstand völlig zu begreifen oder mit dem, dem Verstand zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel der Sprache so zu analysieren und die Empfindung desselben mit Worten so wiederzugeben, daß die durch die Schilde-

rung hervorgerufene Anschauung, Vorstellung kongruent wäre mit der durch das Kunstwerk selbst erweckten. Nur mit dem uns innewohnenden Kunstorgan können wir das Kunstwerk begreifen und natürlich finden, denn das Werk ist zugleich auch die Erklärung seiner selbst, und die Sprache dieser Erklärung ist in keine andere Sprache zu übersetzen.«

1909 fuhr Brühlmann wieder nach Paris. Gelegentlich dieses zweiten Aufenthaltes in Paris entstanden, zum erstenmal im beglückenden Bewußtsein errungener künstlerischer Sicherheit, die nachmals so viel bewunderten Stilleben »Pariser Aepfel«, »Früchtestilleben mit Artischocke«, »Obststilleben mit Georginenstrauß«, »Tulpen« und andere Stilleben sowie einige Studienköpfe, verschiedene kleine Akte und Figurenskizzen und Bücher voll Zeichnungen.

Nach Stuttgart zurückgekehrt, schuf Brühlmann in rascher Aufeinanderfolge weitere Stilleben, aber auch Landschaften. Es reifte ihm die Ernte in so üppiger Fülle, daß er sie kaum einzuheimsen vermochte. In dieser Zeit erteilte ihm Professor Theodor Fischer als Baumeister der von ihm aufgeführten Erlöserkirche in Stuttgart den Auftrag, für die Portalwand der Kirche ein Fresko zu malen. Damit war Brühlmann eine überaus schwierige Arbeit anvertraut; denn er war nicht nur dazu gezwungen, auf feuchtem Grund zu malen, da die für »demnächst« anberaumte Einweihung der Kirche zur Vollendung drängte, sondern auch verhalten, sich mit seiner Komposition der von Tür und Fenster durchlöcherten Wandfläche anzupassen. Brühlmanns Kraft und Können waren inzwischen dermaßen erstarkt, daß er beide Schwierigkeiten, die kompositionelle sowohl wie die technische, in erstaunlicher Weise bewältigte. Die innere Schönheit des Wandgemäldes ist heute noch ebenso vorhanden und wirksam wie am Tage seiner feierlichen Enthüllung; die äußere Schönheit dagegen hat seither beträchtliche Einbuße erlitten; denn das bedeutende Werk wurde dadurch, daß es befohlenermaßen auf die unausgetrocknete Mauer gemalt werden mußte, dem, wie es scheint, unaufhaltsamen Verfall anheimgegeben.

Im selben Jahr hatte Hans Brühlmann das Atelier am Stafflenberg in Stuttgart bezogen, wo der Reihe

nach all die großen Akte und zuletzt die »Danaïde« entstanden. Kaum eine Stunde nach Vollendung dieses Bildes traf den ahnungslosen Künstler wie ein Blitz aus blankem Himmel der Ausbruch der vernichtenden Krankheit, der er nach einem zähen und grausigen Kampf erliegen sollte. Den Pinsel noch in der Hand haltend, legte er sich, einer plötzlich über ihn gekommenen Schwächeanwandlung nachgebend, auf sein altes Sofa und sagte mit halber Stimme, wie aus dem Traum redend: »Nun male ich nicht mehr!« — Als er nach bangen Minuten des Schweigens erwachte, blickten seine Augen starr, und von da ab antwortete er wochenlang nicht mehr auf die an ihn gerichteten Fragen.

Von Leid und Trübsal düster umfangene Stunden kamen für Brühlmann, seine Gattin und seine Freunde, und immer tiefer senkten sich die schweren Schatten, den hellen Tag ihm völlig mit Dunkel zu verschütten.

Hans Brühlmann hatte die überraschende Vielzahl seiner Bilder der letzten Jahre nicht ohne den äußeren Kampf mit den Darstellungsmitteln seiner Kunst und nicht ohne den inneren Kampf mit den umwälzenden grundsätzlichen Gedanken seiner Zeit und seiner grüblerischen Zweifel geschaffen. Es waren das Kämpfe gewesen, die das im Anschauen der schönheitsprangenden Bilder genießende Auge des Betrachters seiner Werke nur selten aus Merkmalen zu erspähen vermag, welche die Pein des Zweifels und die Qualen der Mühe des Schöpfungsaktes hinterließen, weil die Kraft, die diese Bilder hervorbrachte, selbst dann noch, als sie schon gebrochen war, so viel Stärke und Lauterkeit zu eigen hatte, daß sie durch Schönheit Ergreifendes und Beglückendes zu gestalten vermochte.

Der kranke Künstler siedelte sich, von seiner tapferen Frau betreut, in Vättis, einem abseitig gelegenen Oertchen der Schweiz, an. Dort, ohne allen Umgang mit anderen Menschen, einsiedlerisch in einem freistehenden Häuschen wohnend, lebte er monatelang ganz an die Zeichnerei hingegeben. Einige von den Blättern, die Brühlmann in Vättis schuf, mit der linken Hand den Stift führend, da seine rechte die Fähigkeit verloren hatte, den Stift oder Pinsel zu halten, insbesondere Landschaftszeichnungen, sah später einmal der Maler Hofer zufällig in der Direktion der Kunst-

halle in Mannheim bei Zeichnungen von Rembrandt und Dürer liegen und sagte: »Sie sind anders, aber auch so schön wie Blätter von Dürer!«

Zweimal in dieser Zeit erging aus Köln und Düsseldorf an Hans Brühlmann, der mittlerweile wieder nach Stuttgart zurückgekehrt war, ohne daß er ihn erfahren und sich darüber freuen konnte, der Ruf, als Professor für Aktzeichnung und dekorative Malerei an Kunsthochschulen zu wirken. Oefter noch kamen Aufträge zu Monumentalmalereien, aber zu spät.

Brühlmann war sich indessen unter unsäglich bitteren Leiden bewußt geworden, daß es ihm vom Schicksal unausweichlich verhängt war, nur noch für wenige Tage, vielleicht gar nur Stunden, über jene geistige Freiheit und Charakterstärke verfügen zu können, die es ihm ermöglichen würden, der unentrinnbar scheinenden Tücke eines grausamen Geschicks zuvorzukommen, und rasch entschlossen handelte er gemäß dieser tragischen Erkenntnis.

Er nahm dankerfüllt Abschied von seiner innig geliebten Gattin und ging, von einem Freund begleitet, in seine Werkstatt. Dort ordnete er mit dem Helfer seine Bücher, Mappen, Papiere und Bilder. Dann verabschiedete er den Freund und blieb allein zurück inmitten seiner stummen Geschöpfe. Er trat ans Fenster und sah hinaus. Dunstgewölk verhing die Ferne, ein herber Hauch die abendfeuchten Wiesen und Hügelhänge. Die Giebel der Stadthäuser in der Niederung blinkten geisterhaft angeschimmert. Noch einmal grüßten Brühlmanns schönheitsdurstige Augen jedes Ding der sichtbaren Außenwelt; dann vom vielgeliebten Tag, dem farbigen Beleber seiner Traumgestalten, der im Verdämmern war, mit langem Blick sich wendend, kehrte er sich der Werkstatt zu und tat mannhaft, ohne Zagen, das Tor ins Unbekannte auf. Man fand ihn tot, mit einem Abglanz der schönen Farbigkeit seiner Bilder auf dem edlen Angesicht, über das ein tiefer seligkeitsnaher Friede gebreitet schien.

Mit Problemen beschäftigt und selbst eine problematische Natur, starb Hans Brühlmann früh und fern von seinem weit und hoch gesteckten Ziel am Weg. Der Platz, der ihm in der Geschichte der neuen Kunst unter den Suchern von Bedeutung gebührt, muß

erſt beſtimmt werden; doch ſcheint ſchon heute ſicher, daß es ein Platz der vorderen Reihe ſein wird; denn es ſind nicht viele, die gleich Brühlmann eine vortreffliche Geſinnung in Tatſachen von künſtleriſcher Bedeutung umgewandelt haben. Dabei war er mehr geweſen, als ſeine Bilder ſind. Wer ihn kannte, dem blüht die Erinnerung wie ein Frühlingsblütenbaum.

Besitzer.

Bahlsen Hermann, Hannover: 3, 4, 11.

Brühlmann-Diem Nina, Stuttgart: 5, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 18, 21, 28, 29, 32.

Erlöserkirche, Stuttgart: 27.

Löwenstein, Dr. Walter, Stuttgart: 13.

Moser, Professor Karl, Architekt, Karlsruhe: 20, 31.

Pfullinger Hallen, Pfullingen: 22, 23.

Privatbesitz, Zürich: 30.

Reinhardt Hans, Winterthur: 7.

Richartz-Wallraf-Museum, Köln am Rhein: 17.

Roeßler Arthur, Wien: Titelblattzeichnung und Zeichnung auf Textseite 5.

Weibel Maler, Aarau: 19.

Abbildungen.

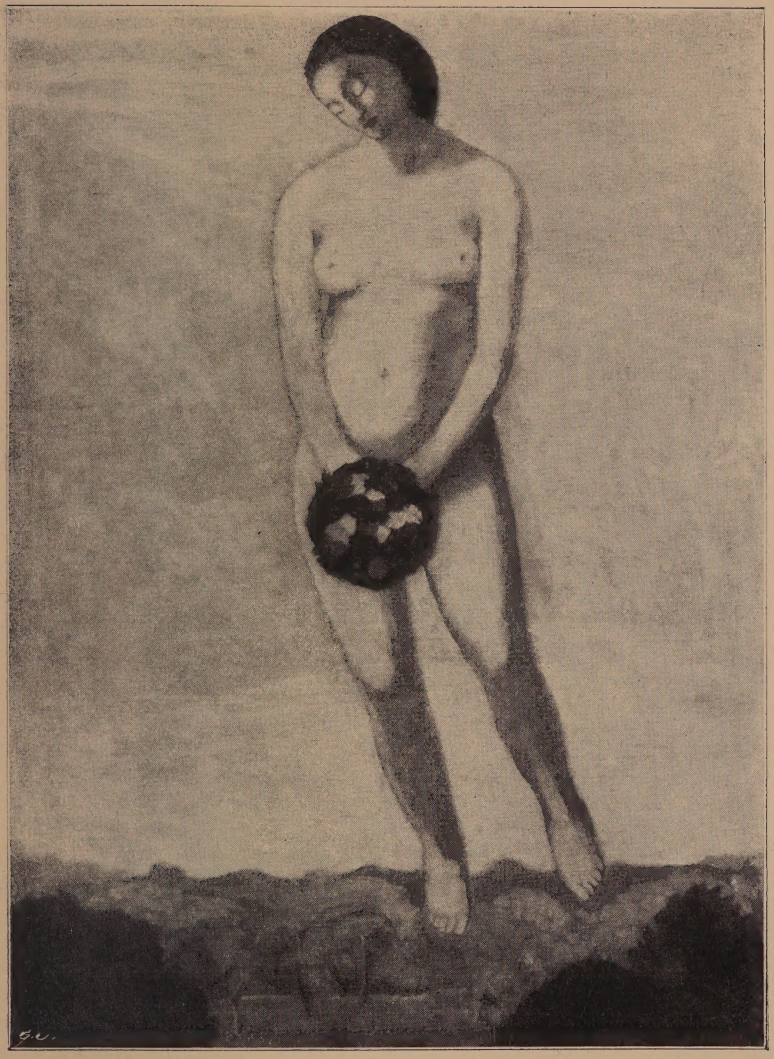
Verzeichnis der Abbildungen.

Seite

Selbſtbildnis 3
Mädchen am Fenſter 4
»Fligerli« 5
Kleiner weiblicher Akt mit Hund 6
Bildnis der Gattin des Künſtlers 7
Pariſer Kopf 8
Bildnis des Herrn E. S. 9
Früchte-Stilleben mit Artiſchocke 10
Großes Stilleben mit Leuchter, Melone und Ananas . . . 11
Obſt-Stilleben mit Georginenſtrauß 12
Anemonenſtrauß 13
Landſchaft mit blühenden Bäumen 14
Frühlingslandſchaft mit Gartenhausdach 15
Sonnige Toggenburger Landſchaftsſtudie 16
Schweizer Frühlingslandſchaft mit Häuſern 17
Große Toggenburger Landſchaft 18
Landſchaftsſtudie aus Dicken, Schweiz 19
Sitzender weiblicher Akt 20
»Apfelmeiteli« 21
»Die Herabkunft der Freude« 22
»Die Reſignation« 23
Ausſchnitt aus »Die Herabkunft der Freude« 24
Ausſchnitt aus »Die Reſignation« 25
Geſamtanſicht der Pfullinger Hallenbilder 26
Wandgemälde an der Erlöſer-Kirche in Stuttgart 27
Großes Figurenbild 28
Kompoſitionsſtudie I. 29
Kompoſitionsſtudie II. 30
»Zwei Menſchen« 31
»Danaïde« 32

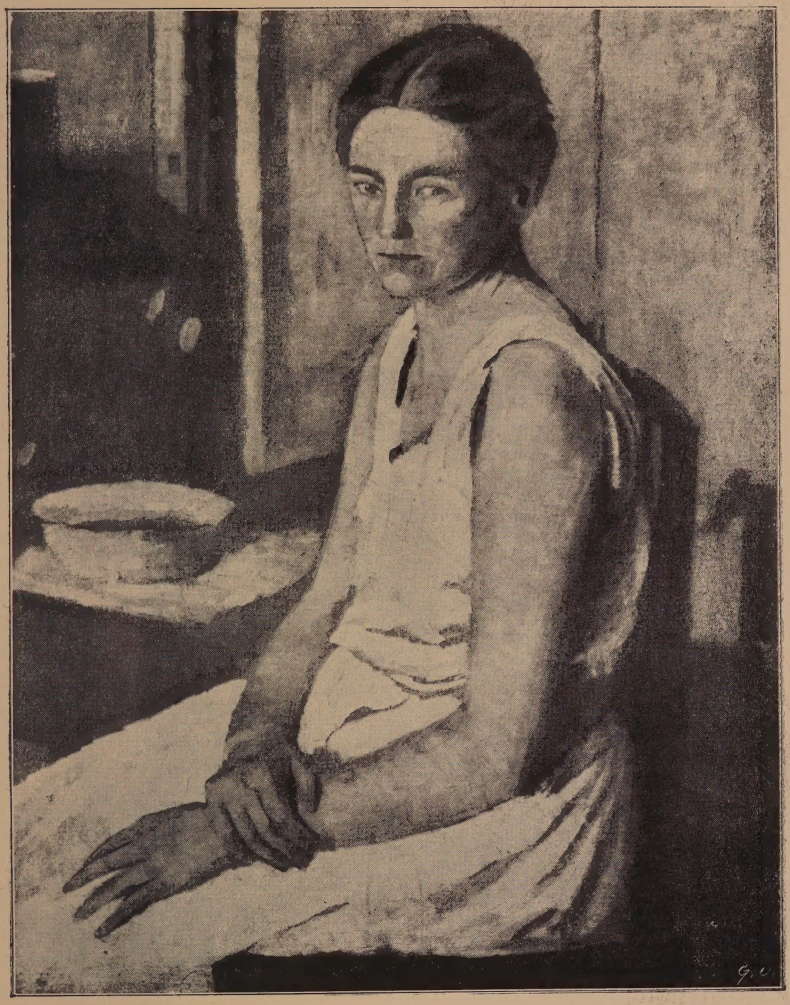
Selbſtbildnis.

Mädchen am Fenſter. 1909.



»Fligerli«. 1905.

Kleiner weiblicher Akt mit Hund. 1908.



Bildnis der Gattin des Künſtlers.

»Pariſer Kopf«. 1908.

Bildnis des Herrn E. S. 1908.

Früchte-Stilleben mit Artischoke. 1908.

Großes Stilleben mit Leuchter, Melone und Ananas. 1909.

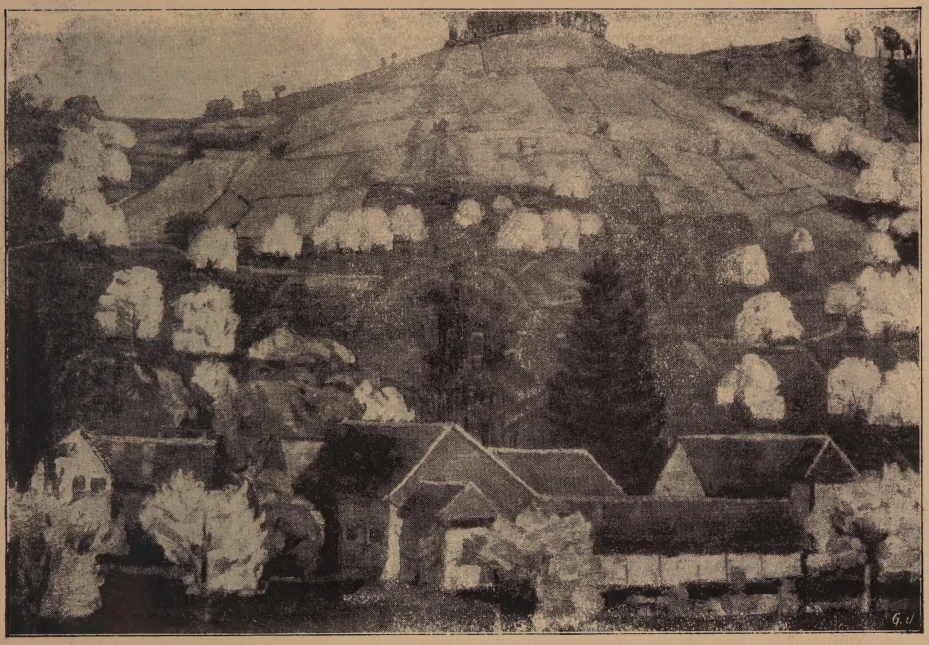
Obſt-Stilleben mit Georginenſtrauß. 1909.

Anemonenstrauß. 1909.

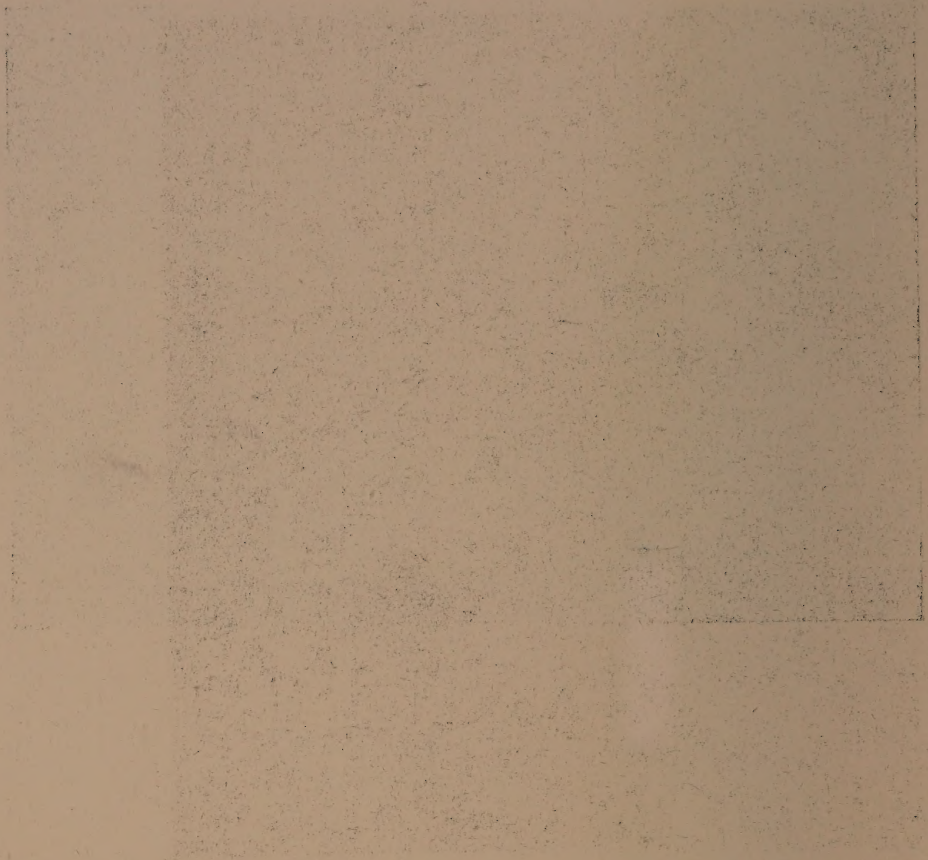
Landſchaft mit blühenden Bäumen. 1909.

Frühlingslandschaft mit Gartenhausdach. 1909.

Sonnige Toggenburger Landschaftsstudie. 1909.

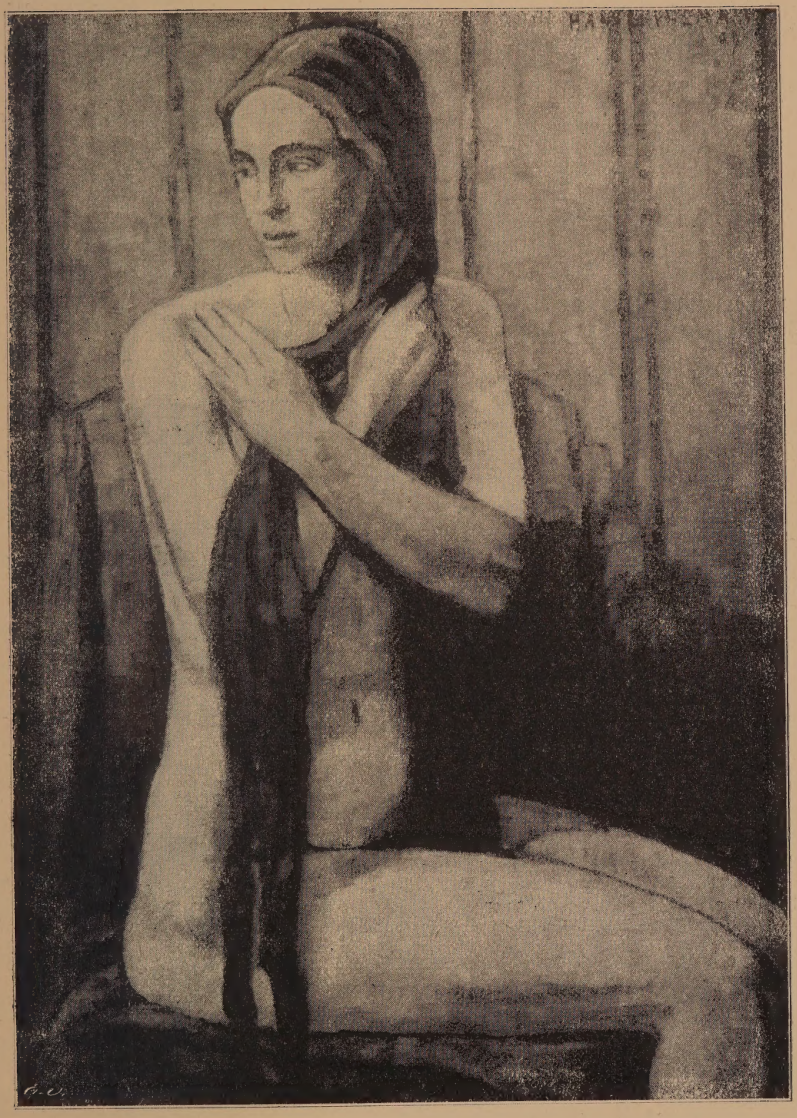


Schweizer Frühlingslandschaft mit Häusern. 1909.

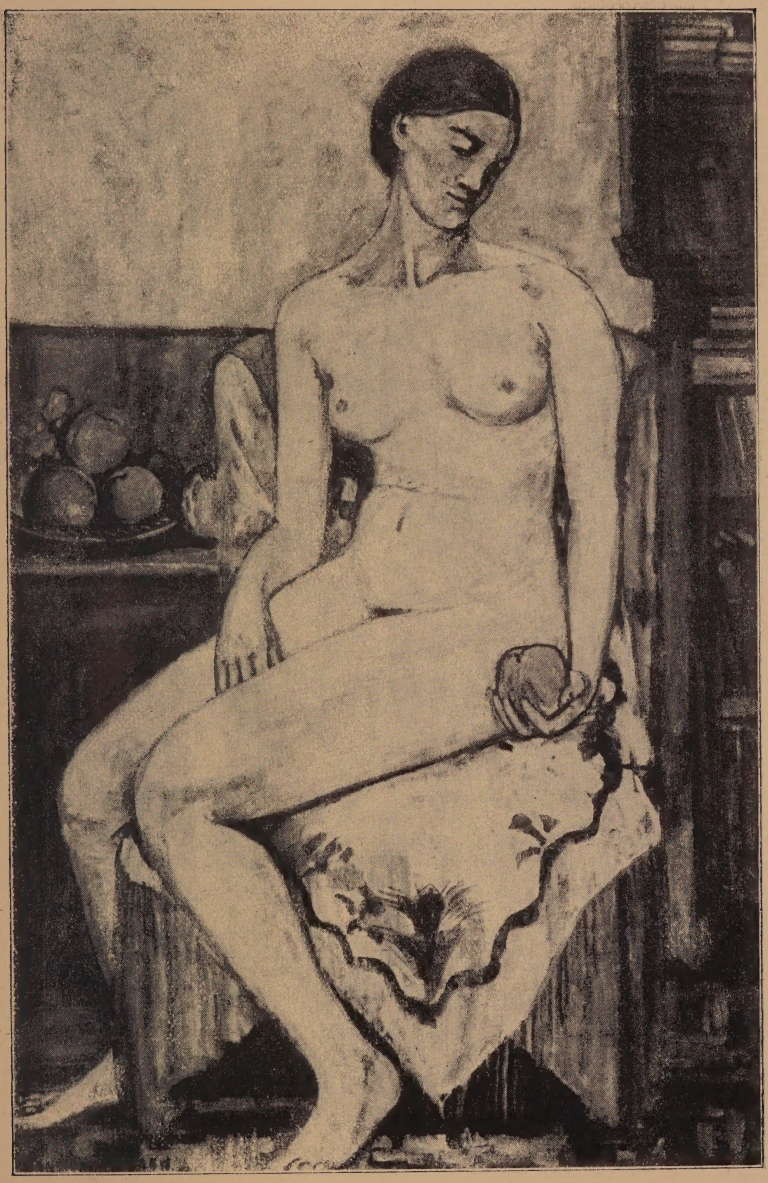


Große Toggenburger Landschaft. 1909.

Landſchaftsſtudie aus Dicken, Schweiz. 1909.



Sitzender weiblicher Akt. 1909.



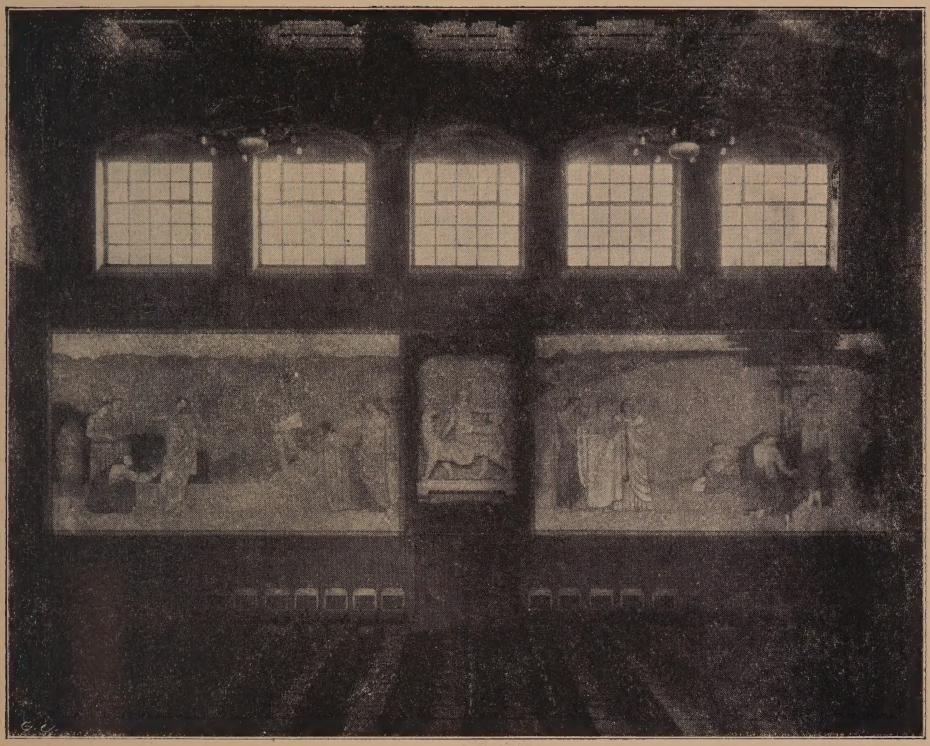
»Äpfelmeiteli.« 1909.

»Die Herabkunft der Freude.« Wandgemälde in den Pfullinger Hallen.

»Die Reſignation.« Wandgemälde in den Pfullinger Hallen.

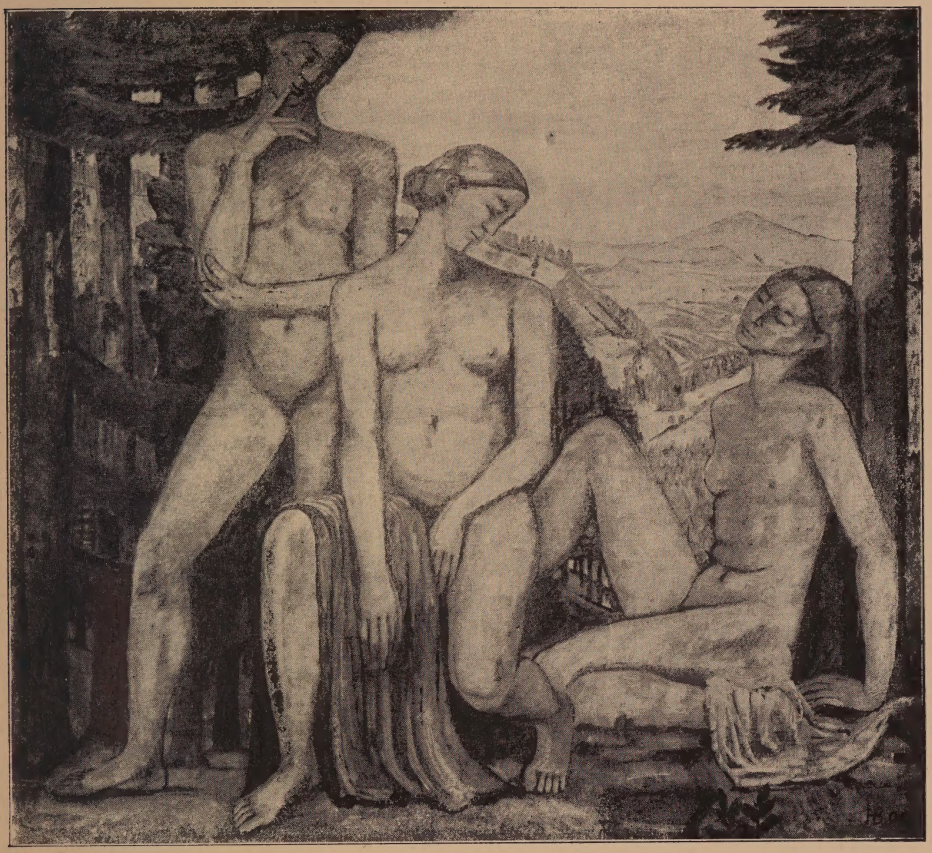
Ausschnitt aus dem Pfullinger Wandgemälde
»Die Herabkunft der Freude«.

Ausschnitt aus dem Pfullinger Wandgemälde »Die Resignation«.



Gesamtansicht der Brühlmannschen Wandgemälde in den Pfullinger Hallen.

Wandgemälde aus der Erlöser-Kirche in Stuttgart.

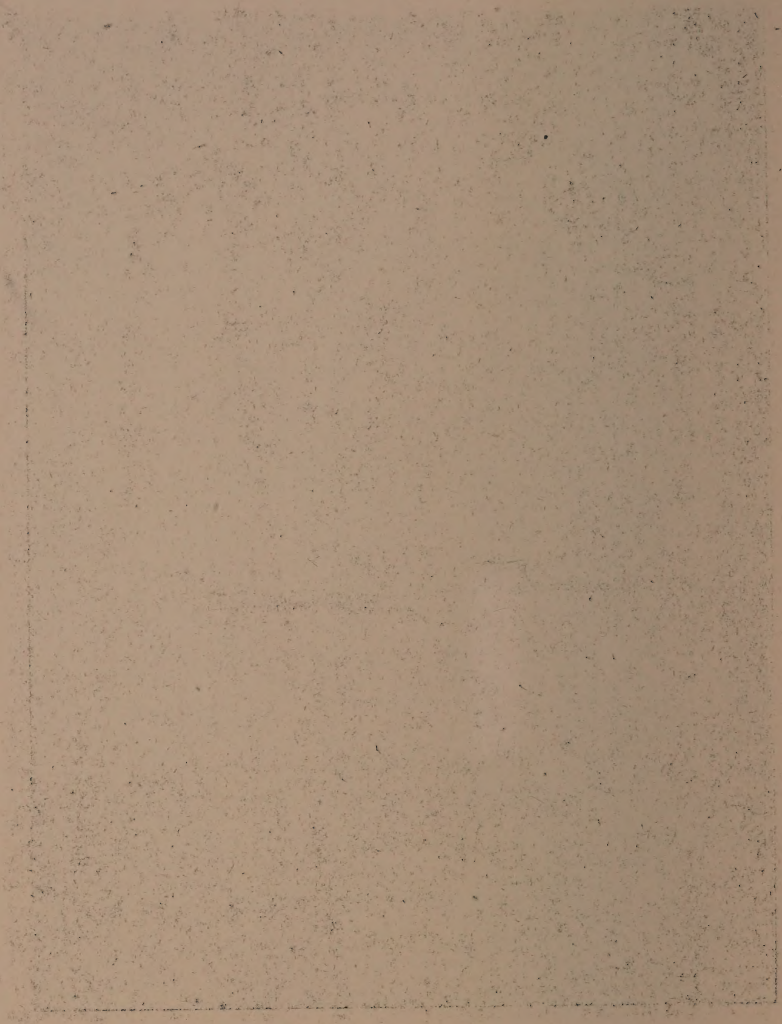


Großes Figurenbild. 1909.

Kompoſitions-Studie I. 1909.

Kompoſitions-Studie II. 1909.

Zwei Menſchen. Studie. 1909.



»Danaïde.« 1909.

90-b5328

6,50
5,—

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00070 7196